Aufbau und innere Gestaltung der Balladen und anderer Gedichte Mörikes

Auslegungsversuche

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Johann Wolfgang Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

Vorgelegt von

Kurt Jacob
aus Darmstadt

Frankfurt am Main 1934

Referent: Professor Dr. Fr. Schultz
Korreferent: Professor Dr. J. Schwietering

Tag der mündlichen Prüfung: 1. März 1934

Meiner lieben Mutter!

Inhalt.

Vorwort.

In dieser Arbeit soll versucht werden, auf dem Wege der Auslegung einiger Gedichte Mörikes zu deren gemeinsamer innerer Form vorzustoßen.

Die Auslegung geht allein vom Wortlaut des Gedichtes aus. Wer ein Dichtwerk deuten will, soll nicht über das Gedicht, sondern durch das Gedicht sprechen. Er kann dies nur, wenn ihm ein bestimmtes Erlebnis zuteil geworden ist, das ihn befähigt, über den bloßen Wortlaut hinaus auch die feineren Schwingungen zu spüren, die das Gedicht zu einem lebendigen Organismus machen.

Mit der Auslegung soll, über alle Hindernisse der Zeit und der schwebenden Meinungen anderer hinweg, wieder ein ganz persönliches Verhältnis zu dem Werk des Dichters hergestellt werden. Auslegung ist somit Dienst am Werke selbst unter Hintanstellung aller literarhistorischen Bemühungen, das Werk zu klassifizieren und in ein bestimmtes Schema einzuzwängen[1], Unternehmungen, die meist dazu führten, daß der unmittelbaren Begegnung mit ihm ausgewichen wurde.

Jetzt, wo die Periode zu Ende geht, da man genug getan zu haben glaubte, wenn man jedem Ding seinen Namen und seinen geistesgeschichtlichen Standort gegeben hatte, ist es das erste Erfordernis, zu den künstlerischen Erscheinungen selbst wieder ein ganz lebendiges Verhältnis zu finden. Dies kann nur durch auslegende Verlebendigung geschehen.

Auf die Entstehungsgeschichten der einzelnen Gedichte ist im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen worden, denn für

[1] P. L. Kämpchen verfolgt in seinem Buch: „Die numinose Ballade" die entgegengesetzte Methode und versucht, von einem bestimmten System aus die einzelnen Balladen zu ordnen. Mit den vielen Begriffen und Unterscheidungen, in die er uns einführt, bringt er uns aber weder den Dichtern noch ihren Werken näher.

die Auslegung, die das Werk aus sich heraus erfassen will, ist es gleichgültig, wann, wo und unter welchen Umständen das betreffende Gedicht entstanden sein mag. All diese mehr oder minder wichtigen Angaben sind ja auch überdies geordnet in dem Kommentar der Maync'schen Mörike-Ausgabe enthalten.

Als Ausgangspunkt der Auslegungsversuche sei der enge Kreis der Balladen Mörikes gewählt. Dieser soll dann durch die Betrachtung — rein gattungsmäßig gesehen — andersgearteter Gedichte durchbrochen werden, die aber durch eine gemeinsame innere Form mit den Balladen verbunden sind. Die Einheit der Arbeit stützt sich demnach nicht auf die Betrachtung einer bestimmten Gattung Mörikescher Gedichte, sondern soll durch das Aufzeigen eines gemeinsamen inneren Lebens, das alle durchwaltet, erreicht werden.

1. Abgrenzung der Balladen Mörikes.

Eine allgemein gültige Definition der Ballade soll natürlich hier nicht versucht werden. Wollte man allen Balladentypen gerecht werden, so käme man zum Schluß auf ganz allgemeine, zu nichts verpflichtende Sätze; beim Versuch, kräftiger und genauer zuzufassen, würde man bald einsehen müssen, daß wertvolle Teile der Balladendichtung dann nicht mehr begriffen werden könnten. In der Ballade ruht nämlich Episches, Lyrisches und Dramatisches ungeschieden nebeneinander, und je nach der Stärke, mit der eines dieser Elemente ausgeprägt wird, verändert sich der Charakter der Ballade. Danach könnten wir scheiden in episch-zuständliche, lyrisch-liedhafte oder mehr dramatisch-szenische Prägungen der Ballade. Je nach der Art der Prägung tritt das Grundelement der Handlung, das jeder Ballade zugrunde liegen muß, mehr oder weniger hervor. Neben diesen wissenschaftlichen Erwägungen, die der Vielgestaltigkeit der Ballade näherzukommen suchen, hat sich aber eine, wie ich sagen möchte, mehr volkstümliche Vorstellung der Ballade behauptet, die sich vor allem auf die Hauptmasse der Balladen stützen kann und die auch in der Auswahl der Meisterballaden von Freiherr von Münchhausen[1] und der Sammlung von Hofstaetter[2] zum Ausdruck gekommen ist. Danach ist die Ballade ein kürzeres, erzählendes Gedicht, das die Handlung konzentriert, einheitlich und ungebrochen darstellt. Die Ereignisse sollen unmittelbar an uns herantreten, die Persönlichkeit des Dichters hat sich ganz auszuschalten. Der Stoff bevorzugt das Ungewöhnliche, der Ausgang ist meist tragisch. Krieg und Kriegsleute, Kampf und Tod nehmen einen ganz breiten Raum ein. In den Bereich des Übernatürlichen ragt die Ballade tief hinein: Elfen, Nixen,

---

[1] Börries, Frhr. v. Münchhausen: „Meisterballaden, ein Führer zur Freude", Stuttgart 1923.

[2] Walther Hofstaetter: „Deutsche Balladen", Leipzig und Berlin 1930.

Hexen, Geister stehen wie selbstverständlich neben irdischen Königen, Dichtern, Rittern, Frauen und Mädchen. Die Natur tritt fast ganz zurück. Die Stimmung, die in uns erzeugt wird, ruht auf dem Geschehen und auf der Situation, nicht auf dem Miterleben naturhafter Szenen.

Überschaut man nun die Balladen Mörikes, so bewahrheitet sich gerade der Satz, daß es fast unmöglich sei, eine befriedigende, allgemeine Definition für die Ballade zu finden. Manches, was wir bei Balladen zu erleben gewohnt sind, findet sich auch bei Mörike, anderes wieder fehlt. Somit scheint es mir das Beste, die Balladen Mörikes ohne viel Seitenblicke auf die Werke anderer Dichter zu behandeln und zum Schluß den Versuch zu machen, das Wesentliche an seiner Balladendichtung herauszustellen. Da das Ergebnis so ohne Rücksicht auf etwa schwebende Theorien gefaßt werden kann und auch nicht literaturgeschichtlich eingeordnet zu werden braucht, kommen für die Besprechung vorzüglich nur die Balladen Mörikes in Betracht, die sich in ihrer Eigenart als spezifisch Mörikesch herausheben und nicht etwa nach schon vorliegenden Mustern gearbeitet sind.

Es ergibt sich somit zunächst die Aufgabe, eine Abstufung der Balladen Mörikes vorzunehmen. Dabei muß betont werden, daß natürlich gerade bei dem Vielerlei von Möglichkeiten, die der Ballade offenstehen, die Abgrenzung gegenüber den anderen Gedichten nie absolut sein kann, vor allem nicht bei Mörike, dem an Gattungsbegriffen nichts lag, und dessen gute Balladen, wie wir noch sehen werden, gerade Züge vermissen lassen, an denen man sonst Balladen erkennt. Da aber die Balladen, auf die es hier besonders ankommt, eine ganz klar zu bestimmende Gruppe bilden, kann von einer Erörterung, wie weit andere Gedichte einzuordnen sind, die ganz deutlich balladenhafte Züge tragen, wie zum Beispiel die „Schiffer- und Nixenmärchen" oder auch „Nächtliche Fahrt", abgesehen werden.

Geht man nun von der schablonenhaften Anschauung über die Ballade aus, wie sie doch im allgemeinen herrscht, so stößt man bei Mörike zuerst auf zwei Balladen, die sich dann als solche förmlich aufdrängen: „Die traurige Krönung" und „Der

Schatten“. Eine zweite Gruppe würde etwa gebildet durch „Des Schloßküpers Geister zu Tübingen“ und „Die schlimme Greth und der Königssohn“, die mir stilistisch hauptsächlich zusammenzugehören scheinen. Die eigentlich hier zu behandelnden Balladen wären in einer dritten Abteilung zusammenzufassen; es sind: „Die Tochter der Heide“, „Der Feuerreiter“, „Die Geister am Mummelsee“ und „Schön-Rohtraut“.

Interessant und für das Schaffen des Dichters aufschlußreich ist, daß sich eine zeitliche Einteilung seiner Balladen nicht vornehmen läßt, sobald man für ihre Aneinanderreihung auch den künstlerischen Aufbau und die innere Form berücksichtigen will. Man könnte höchstens Perioden größerer oder geringerer Schaffenskraft feststellen, nicht aber eine zeitlich bedingte Entwicklung nach oben, denn gute und weniger gute Balladen wechseln ab. Zeitlich an der Spitze steht der Feuerreiter (1824), dann folgen des Schloßküpers Geister (1827), darauf die schlimme Greth, die Geister am Mummelsee und die traurige Krönung (alle 1828). Nach einer Pause von zehn Jahren schuf Mörike Schön-Rohtraut (1838), fast zwanzig Jahre später den Schatten (1855) und schließlich die Tochter der Heide (1861).

Schon rein äußerlich werden wir auf die Eigenart Mörikes und die Ursprünglichkeit seines Schaffens durch die Beobachtung aufmerksam gemacht, daß der Anlaß zu seinen Balladen stets eine ganz geringfügige Begebenheit war, manchmal sogar äußerst banaler Art, und daß man nach historischen Quellen und direkten Vorläufern seiner Balladen vergeblich suchen dürfte. Wie seine Balladen vornehmlich durch einen inneren Vorgang in uns selbst wirken, so hat sie Mörike auch ganz von innen heraus geschaffen. Eine kleine Beobachtung konnte schon genügen, um die in ihm gelagerten Kräfte plötzlich hervorbrechen zu lassen.

Dazu stimmt auch, daß Mörike an seinen Balladen verhältnismäßig wenig gefeilt und gebessert hat. Schön-Rohtraut ist ganz unverändert durch alle Fassungen seiner Gedichtausgaben gegangen; grundlegende Umgestaltungen hat unter den vier Balladen, die hier hauptsächlich zu betrachten sind, nur der Feuerreiter erfahren.

2. Mörikes Schauerballaden.

„Der Schatten" und „Die traurige Krönung", die zusammen die erste Gruppe bilden, liegen zeitlich sehr weit auseinander. Auch im Stil wären manche Verschiedenheiten anzuführen, deren Beurteilung wohl zugunsten der traurigen Krönung ausfallen würde. Aber im Wesentlichen bieten beide Balladen dasselbe. Beide sind Schauerballaden von bestrafter Untreue, einmal des Königs gegenüber dem Kinde, dem eigentlich die Krone zukam, dann der Gräfin gegenüber ihrem Gemahl. Untreue und Mord werden beide Male durch einen gewaltsamen Tod gebüßt. Hauptsächlich der Schatten, die zweitletzte Ballade Mörikes, bringt alle Utensilien einer abgeschmackten Schauerromantik: Den Ritter, der sein Weib verlassen muß, um an des Erlösers Grab zu ziehen, und weiß, daß sie ihm die Treue nicht halten wird; den falschen Eid der Untreuen, deren Schatten gespenstig an die Wand fällt und den Ritter schaudern läßt; den Giftbecher aus der Gattin Hand, dem der Graf während seiner Fahrt erliegt, und schließlich den Geist des Grafen, der nachts an Stelle des erwarteten Buhlers zum Entsetzen des gesamten Gesindes auf der Burg erscheint und den Tod der untreuen Gattin herbeiführt. Zurück von dem ganzen Schrecken bleibt der gespenstige Schatten an der Wand. An Reichhaltigkeit der Begebenheiten kann sich diese Ballade sicher mit jeder andern messen; auch die Art des Geschehens wäre an sich geeignet, bei uns Mitgefühl und Schauder zu erwecken. Trotzdem versagt sich unser Inneres diesem Gedicht — ebenso wie der traurigen Krönung — vielleicht ein wenig im Gegensatz zu der Zeit, da Mörike es schuf. Eine bloße Aneinanderreihung von schrecklichen Dingen vermag uns nicht mehr zu packen; wir verlangen entweder die Erregung einer Spannung auf den Ausgang einer ganz bestimmten Sache, die unsere Teilnahme gewonnen hat, oder das Anklingen eines bestimmten menschlichen Gehalts der Dichtung in uns selbst. Spannung auf den Ausgang herrscht weder in der traurigen Krönung noch im Schatten, denn auf eine ganz bestimmte Entscheidung in bezug auf den Ausgang spitzt sich keine der beiden Balladen zu; daß sie trübe ausgehen

werden, haben wir sehr bald gemerkt. Um uns menschlich näher anzusprechen, sind die Gestalten zu schemenhaft und die Begebenheiten zu allgemein, uns zu weit entfernt. Die traurige Krönung ist in der Handlung knapper gehalten und in ihren Bildern viel deutlicher; sie wird deshalb wohl den stärkeren Eindruck in uns zurücklassen können. Aber im großen und ganzen möchte ich von ihr dasselbe behaupten wie vom Schatten. Ein Zug an ihr wäre noch besonders hervorzuheben: An verschiedenen Stellen sagt Mörike ausdrücklich, wie die herrschende Stimmung ist: der König „sieht irr in all die neue Pracht" (Strophe 2), ihm „wird so geisterschwül" (Strophe 3), sein „Herze tief erschrickt" (Strophe 4); vielleicht hätte Mörike diese Angaben doch nicht so gehäuft, wenn er das Gefühl gehabt hätte, Bangigkeit und Schauder beim Hörer unmittelbar zu erwecken.

Beide Balladen sehen wir nur äußerlich, unser Inneres wird nicht zur Teilnahme gezwungen. Bei den vier Meisterballaden Mörikes aber werden wir feststellen können, daß da alles auf die innere Schau ankommt und das äußere Geschehen viel mehr Rahmen als Inhalt der Balladen ist.

In der zweiten Gruppe — „Die schlimme Greth und der Königssohn" und „Des Schloßküpers Geister zu Tübingen" — steht die schlimme Greth den eben beschriebenen Balladen am nächsten, unterscheidet sich aber dadurch, daß in ihr ein bizarrer und grausiger Humor auftaucht, der das Gedicht aus dem Grau-in-Grau der reinen Schauerballade heraushebt. Durch die Fülle der Bilder und die unzähligen Einfälle, die Mörike hineingearbeitet hat, ist die Ballade viel zu lang geraten, und die Einheit ging über der Lust zu fabulieren verloren.

„Des Schloßküpers Geister zu Tübingen" mit dem Untertitel „Ballade beim Wein zu singen" sind rein humoristisch zu nehmen. Alles ist breit und behaglich geschildert; auf ein paar Strophen mehr oder weniger kommt es auch hier nicht an. Die nachlässige und altertümelnde Sprachbehandlung soll zu den Studiosen aus der Zopf- und Puderzeit stimmen. Der Perkeohumor Scheffels ist hier köstlich vorweggenommen.

3. „Die Tochter der Heide", „Der Feuerreiter", „Die Geister am Mummelsee" und „Schön-Rohtraut".

Die vier Balladen Mörikes, auf die es eigentlich ankommt und die jetzt ausführlich besprochen werden sollen, haben auf den ersten Blick hin wenig Gemeinsames und sind in Stoff und Aufbau wesentlich verschieden. Erst allmählich stellt sich heraus, was sie einheitlich verbindet und welches die Bänder sind, die sie trotz äußerer Verschiedenheit fest in einer Einheit zusammenhalten. Dabei treten aber die für das Schaffen Mörikes bedeutsamen Elemente bei den vier Balladen jedesmal in verschiedener Stärke und Lagerung auf.

Es scheint mir auch hier nicht geraten, die vier Balladen in chronologischer Reihenfolge zu behandeln, sondern ich ordne sie so, wie sie nach meiner rein persönlichen Ansicht eine künstlerische Steigerung bilden.

„Die Tochter der Heide", die zunächst zu besprechen wäre, gibt sofort das Problem auf, wie man das Gedicht eigentlich zu verstehen habe. Tritt man nach der Lektüre des Schattens und der traurigen Krönung und in Erinnerung vieler der schweren Balladen anderer Dichter an dieses Werk heran, so ist man leicht geneigt, es allzu wörtlich zu nehmen. Die Tochter der Heide wird dann zur haßerfüllten Hexe, die in grausiger Vorfreude an der Rache schildert, wie sie den ihr untreuen Rob und seine neue Braut auf schreckliche Weise umbringen will. Die letzte Strophe wäre dann als eine Steigerung zu betrachten, indem Haß und finstere Pläne abgeleugnet werden, nur um durch die Ironie die Furchtbarkeit der Ausführung um so sicherer erscheinen zu lassen. Schließlich könnte man den „andern Schatz" der letzten Strophe in diesem Rahmen auch als Tod oder Feuer, mit denen sie am Hochzeitstag zum Schrecken der Gäste tanzen will, erklären. Obwohl Mörike das Grausige nicht scheut und in der Schilderung schrecklicher Taten recht weit gehen kann, wie gerade die schlimme Greth zeigt, die den Königssohn regelrecht zu Tode quält, um ihn dann ins Meer zu werfen, oder wie wir auf anderm Gebiet am

Schluß des „Maler Nolten" sehen können, so wird man gerade hier diese Ballade nicht allzu schwer fassen dürfen, um nicht viel Wertvolles, das sich bei einer andern Betrachtungsweise darstellt, zu zerstören.

Mörike selbst gibt über die Auffassungsweise dieser Ballade nur einen sehr zweideutigen Aufschluß. Als er sie am 2. September 1861 an Hartlaub sandte, schrieb er dazu: „eine Art Pendant zu dem König Milesint mit halbscherzhafter Schlußwendung, worin doch noch ein Stachel von heftiger Eifersucht"[3]. Ein Pendant zur traurigen Krönung müßte schon im wesentlichen ernst und schwer aufzufassen sein; der Ausdruck „halbscherzhafte Schlußwendung" unterstreicht auch schließlich, daß vorher etwas kam, was nicht als Scherz zu nehmen war. Andererseits ist auch eine nur halbscherzhafte Schlußwendung nicht mit der Auffassung zu vereinen, die tatsächlich den falschen Rob auf die beschriebene Art und Weise untergehen lassen will. Und so meine ich denn, daß bei Mörike der Humor eine größere Rolle gespielt hat, als aus dem obenerwähnten Zitat hervorgeht. Man kann tatsächlich in dem Gedicht eine ganz feine und kaum merkliche Verspottung der Eifersucht sehen, die ja dem Menschenkenner und Beobachter Mörike sicher nicht ferne gelegen zu haben braucht. In immer größeren Zorn redet sich das Mädchen hinein: Erst will es bloß hingehen und dem früheren Geliebten bei seinem Hochzeitsfest ein böses Gesicht zeigen, dann steigert sich die eifersüchtige Stimmung, die Drohungen werden nicht mehr recht ausführbar, sie sind mehr symbolisch zu nehmen, schließlich steigert sich die Leidenschaft zu dem Wunsch, das gehaßte Paar festgebannt zu sehen, während rings das Haus in Brand steht. Und daran fügt sich ganz organisch der Schluß, denn das Strohfeuer sinkt in sich zusammen, es war bloß ein alter Ammensang; sie will hingehen, um mit ihrem anderen Schatz zu tanzen und so dem falschen Rob zu zeigen, daß sie ihn vergessen hat. Und doch — so ganz ruhig sind wir nach dem Schluß nicht. Es könnte doch sein, daß die Sache nicht so glatt abläuft, wie es nach

[3] So lautet die Stelle im Original. H. Maync schreibt in „Eduard Mörikes Werke", Bd. 1, S. 420 fälschlich „Leidenschaft".

den letzten Worten den Anschein hat. Wir stoßen hier auf die große Kunst Mörikes, die sich gerade in seinen Balladen hervorragend zeigt, durch Unausgesprochenes zu wirken, unser Inneres notwendig in den Ablauf der künstlerischen Wirkung der Dichtung einzusetzen, und uns so mit zum Träger des Werkes zu machen und sich nicht mehr auf die bloße Vorführung einer Begebenheit zu verlassen, wie dies im Schatten oder der traurigen Krönung geschieht. Dieses Element wird verstärkt auch bei den drei andern noch zu behandelnden Balladen zu zeigen sein, am meisten vielleicht bei den Geistern am Mummelsee.

So wäre trotz der Leichtigkeit, mit der die Tochter der Heide aufzunehmen ist, diese Ballade als unheimlich anzusehen, allerdings unheimlich im Sinne eines zwiespältigen Gefühls, das bei uns bleibt, hervorgerufen durch den leidenschaftlichen Ausbruch der Eifersucht, dem ein plötzliches Zusammenfallen folgt mit der Gefahr eines Wiederaufflammens zu ungelegener Zeit. Es ist das Grauen vor der Unberechenbarkeit der menschlichen Natur, das sich mit der Verspottung des Strohfeuers Leidenschaft seltsam mischt. Vielleicht meinte Mörike etwas Ähnliches, als er zur Entstehung der Ballade, die ja zu einem schon vorhandenen englischen Stich geschrieben werden sollte, mitteilte: „Doch hat das eigentümliche Gesicht des Mädchens etwas, das mich auf diesen Inhalt führte.“[4]

Die metrische Form unterstützt die Wirkung der Ballade ganz wesentlich. Die vier Strophen sind bis auf ganz bestimmte Abweichungen, die durch den Text bedingt sind und dessen Wirkung unterstützen sollen, regelmäßig gebaut. Jede Strophe hat sieben Verse; davon haben der 1., 4. und 7. Vers drei, die übrigen Verse vier Hebungen. Der 1. Vers steht wie im Text als Anrede an das „Schwesterchen“ so auch in der Metrik isoliert, indem er mit den andern Versen durch Reim nicht gebunden ist. Durch ihren Gleichklang unter sich halten aber die ersten Verse jeder Strophe die ganze Ballade zusammen,

[4] Zitiert bei H. Maync: „Eduard Mörikes Werke“, Bd. 1, S. 420, nach: „Eduard Mörikes Werke“, hersg. vom „Kunstwart“ durch Karl Fischer, München 1906, Bd. 1, S. 258.

ebenso wie sie die einzelnen Bilder, in die die Ballade zerfällt, trennen und gleichsam jedes für sich einrahmen. Der 4. und 7. Vers jeder Strophe, durch die Dreihebigkeit wirkungsvoll von den andern Versen abgehoben, bringt jedesmal die Kernsätze: Wir kommen ungebeten — Die Ohren sollen ihm gellen — Die Gäste schreien und rennen — Er soll mich sehen lachen usw. — Vers 4 und 7 sind durch Reim verbunden, die Verse 2, 3 und 5, 6 reimen je paarweise. Die Verse 2, 3, 5, 6 bestehen aus Trochäen mit einsilbigem Auftakt. Einmal ist jedoch diese Regel durchbrochen, und zwar in II., 2 und 3, wo, um das Singen und Klingen auch im Klang der Verse zum Ausdruck zu bringen, in den ersten beiden Versfüßen an Stelle der Trochäen Daktylen getreten sind. Die metrische Form bildet mit dem Text eine vollkommene Einheit, die zum großen Teil die Wirkung der Ballade ausmacht.

„Der Feuerreiter" ist diejenige der vier Balladen, an der der Dichter am mühsamsten gearbeitet hat. Im „Maler Nolten" erschien 1832 das Gedicht zuerst, dann in der ersten Ausgabe der Gedichte Mörikes von 1838 unter dem Titel: „Romanze vom wahnsinnigen Feuerreiter." In jeder der drei noch folgenden Ausgaben weist die Ballade einen andern Wortlaut auf. Die wichtigste Veränderung ist die Einschiebung der heutigen dritten Strophe, die zuerst in der zweiten Ausgabe von 1848 erschien. Über diese dritte Strophe wird gleich ausführlicher zu reden sein. Die andern Änderungen glätten und läutern den Text und tragen zu einer größeren Veranschaulichung bei. Es soll nicht im einzelnen auf sie eingegangen, sondern nur allgemein festgestellt werden, daß die Tendenz zur Vereinfachung und größeren Schlichtheit unverkennbar ist. So hieß es 1838 noch: Horch! das Jammerglöcklein grillt, 1848 dann: Horch! das Feuerglöcklein grillt, und erst in der Ausgabe letzter Hand von 1867: Horch! das Feuerglöcklein gellt. Auch die letzten abschließenden Verse der Ballade machten in jeder Ausgabe Veränderungen durch; 1848 hieß es: Seele du — Bist zur Ruh — Droben rauscht die Mühle, 1856

in der dritten Ausgabe: Armer du — usw., während in der Ausgabe letzter Hand Mörike wieder zu der ganz schlichten Fassung von 1838 zurückkehrte: Ruhe wohl — Ruhe wohl Drunten in der Mühle.

Ein schwieriges Problem war, wie dem Leser die recht ungewöhnliche Gestalt des Feuerreiters erklärt werden sollte, ohne das doch kurzgehaltene Gedicht mit einer längeren Einleitung zu belasten. Im „Maler Nolten" war die Lösung einfach, denn es konnte im Rahmen des Romans eine einführende Erzählung vorhergehen. Für die erste Ausgabe seiner Gedichte half sich Mörike so, daß er den Feuerreiter zunächst durch das Prädikat „wahnsinnig" in der Überschrift näher charakterisierte und zu weiteren Erklärungen eine Fußnote anbrachte, die sich mit der Erzählung im Roman im wesentlichen deckt. Diese Fußnote schildert den Feuerreiter als eine Art mythische Person, als einen jungen Mann, von dessen Leben man nichts weiter wußte, den man auch nie sah, als eben vor Ausbruch einer Feuersbrunst.

Später ließ Mörike die Fußnote wegfallen und vereinfachte die Überschrift, mußte aber dafür die jetzige dritte Strophe einfügen. So notwendig vielleicht vom künstlerischen Standpunkt aus der Wegfall der Anmerkung und das Einschieben einer neuen Strophe war, sie haben der Ballade doch zwei Nachteile eingebracht. Einmal die Vergröberung der Person des Feuerreiters. Aus der geheimnisvollen Figur des jungen Mannes, der auf unerklärliche Weise immer da war, bevor ein Brand ausbrach, wird mehr ein Frevler, der zu allen Bränden eilte und sich dort anmaßte, sie zu besprechen. Ferner tritt die jetzige dritte Strophe mit ihrem Rückblick doch hemmend in den Gang der Geschehnisse ein; sie bringt keinen wesentlichen Fortschritt in dem sonst blitzschnellen Nacheinander. Die Tatsache, daß es Mörike doch nicht ganz gelungen ist, die von Anfang an fehlende nähere Erklärung für die Gestalt des Feuerreiters einzufügen, verbunden mit der Beobachtung, daß an den übrigen Balladen so sehr wenig geändert wurde, zeigt, wie sehr bei Mörike das Dichten einmaliges Erlebnis und nicht langsames Schaffen war[5].

---

[5] Man könnte versucht sein, in der Einfügung der heutigen dritten

Die Ballade beginnt mit der kleinen Beobachtung der roten Mütze am Fensterlein. Von da aus werden wir wie durch große Wellenbewegungen immer ein Stück weiter in den Schauplatz und den Schrecken eines Brandes geführt. Für den Übergang von der ersten Beobachtung zu der immer mehr steigenden Unruhe, die folgt, sorgt das Wörtchen „wieder". Mit diesem einzigen Wort an der richtigen Stelle hat Mörike schon das Aufundabgehen des Reiters, das nachher gesteigert geschildert wird, leise vorweggenommen und uns ganz sachte in den Zustand quälender Unruhe versetzt. Das „wieder" soll uns zu dem Gedanken aufreizen, daß irgend etwas nicht in Ordnung sei. Mit den nächsten beiden Versen wird die Vorahnung des Unglücks direkt ausgesprochen, und dann folgt die klare Ansage einer Katastrophe, die auch wieder in sich gesteigert ist. Erst erleben wir das Gewühle, dann hört man das Glöcklein, zuletzt wird es gesagt: es brennt in der Mühle. Die langsame Sprache und die langen Sätze der ersten vier Verse haben einer abgehackten Sprache Platz gemacht, aus der wir die aufgeregten Fragen der Menschen: Was ist? — Wo? — deutlich heraushören. Die Strophe klingt aus in dem harten, abgehackten Gellen des Feuerglöckleins, das uns dann durch das ganze Gedicht mit Ausnahme der letzten Strophe begleitet. Die rasche Entwicklung der ersten Strophe wird an Schnelligkeit von der zweiten übertroffen. Der Feuerreiter, der bis jetzt nur ganz schemenhaft erschienen war, tritt voll in unser Blickfeld. Aber wir können ihn nur einen Augenblick sehen; zu einer Beschreibung bleibt gar keine Zeit; nur ein Bild, — das des rippendürren Tieres — in dem langgestreckten Galopp mit den überall herausstehenden Knochen wirklich einer Feuerleiter ähnlich —, bleibt haften, und schon ist der Feuerreiter dem Blick entschwunden, denn Qualm und Rauch haben ihn

Strophe ein Symbol für die Wandlung des „romantischen Mörike" in den „realistischen" zu sehen. Dem steht aber entgegen, daß sich eine geistesgeschichtlich definierbare Entwicklung bei Mörike nur unter Anwendung von Gewalt feststellen läßt. Es ist vielmehr so, daß Mörike beide dichterischen Möglichkeiten zu jeder Zeit erfüllt hat. Die dritte Strophe bringt wohl eine Umbiegung des Gedichts zum Realistischen, jedoch nicht als Folge einer inneren Entwicklung Mörikes, sondern als Durchbruch einer stets in ihm liegenden Möglichkeit.

nach einem tollen Ritt querfeldein aufgenommen. In der ersten Form der Ballade fügte sich nun unmittelbar die heutige vierte Strophe an. Während die beiden ersten Strophen in stetiger Steigerung und Entwicklung das Rennen und Laufen zu der Brandstätte und dann den rasenden Ritt des Feuerreiters zum Ausdruck brachten, erfolgt hier in fast getragener Sprache die Schilderung der erschöpften Stimmung, die nach der ungeheueren Spannung mit dem Ende der Katastrophe eintreten mußte. Die Mühle ist rasch niedergebrannt, der Feuerreiter spurlos verschwunden, die Bewohner der Stadt kehren nach Hause zurück, das Glöcklein klingt aus. Mörike hat das plötzliche Abbrechen eines einfachen Feuerglöckchens durch ein vorzeitiges und ruckartiges Abbrechen der Strophe mit größter Sinnfälligkeit zum Ausdruck gebracht. Mit dem Ende der Strophe ist die vollkommene Ruhe wiederhergestellt.

Die Schlußstrophe ist keineswegs ein bloßes Anhängsel, wie es auf den ersten Blick den Anschein haben könnte. Einmal bestand die Notwendigkeit, unter die Erscheinung des Reiters einen Schlußstrich zu ziehen, da vorher ja betont worden war, daß er bei jedem Brand zu erscheinen pflegte. Dann aber fand Mörike auch Töne, um der lächelnden Wehmut, mit der man wohl von einer solchen Gestalt Abschied nehmen mag, mit ganz schlichten Worten Ausdruck zu geben. Wie es oft bei Mörike ist, schwingen in dieser letzten Strophe verschiedene Gefühle nebeneinander. Der Schluß des Gedichts ist weder ironisch noch humoristisch, noch ganz wehmütig oder gar traurig, sondern er ist von jedem ein wenig.

Bemerkenswert an der Ballade ist schließlich die große Selbstbescheidung, die der Dichter geübt hat. Er verzichtet ganz darauf, den Brand selbst zu schildern oder von dem Schrecken ein unmittelbares Bild geben zu wollen. All das wird nur mittelbar an uns herangetragen, denn Gegenstand der Ballade ist allein die Erscheinung des Feuerreiters. Aber auch sein Aussehen näher zu beschreiben, mußte sich Mörike versagen, um nicht die Wirkung des eilenden Rittes zu zerstören.

Beim Feuerreiter war der Ausgangspunkt der weiteren Entwicklung die Erscheinung der roten Mütze. Auch „Die Geister am Mummelsee" beginnen mit einer sichtbaren Erscheinung: ein prächtiger Zug bewegt sich um Mitternacht bergabwärts dem Mummelsee zu. Es erklingen Lieder dabei, deren Wesen nicht ohne weiteres klar ist. Alles kann sich noch daraus entwickeln, denn die Überschrift gibt nur den Fingerzeig: Geister. Es mag zu einem mitternächtlichen Fest, zu einer geisterhaften Hochzeit oder Krönung gehen. Das geheimnisvolle „O nein" bringt uns einen Schritt weiter, wir erwarten jetzt schon etwas mehr Leidvolles oder Schreckhaftes. Dann aber folgt mit wuchtigem Klang die Kündung des Geschehens:

„Das, was du da siehest, ist Totengeleit,
Und was du da hörest, sind Klagen.
Dem König, dem Zauberer, gilt es zu Leid,
Sie bringen ihn wieder getragen."

Mit der zweiten Strophe wird das Bild, das wir von dem Vorgang haben, zugleich erweitert und verengt. Wir wissen genau die Bedeutung des Zuges und der Lieder, und besitzen in dieser Hinsicht nicht mehr viel Spielraum für unsere Phantasie. Dafür sind wir auf der andern Seite erheblich bereichert: Es ist das Totengeleit, nicht eines beliebigen Geistes, sondern des Königs, dessen Reich der See war. Die Geister vom See tragen ihn. Auch hier findet sich das bedeutungsvolle „wieder", das uns schon beim Feuerreiter beschäftigt hat. Mit größter Kunst und Sicherheit in der Wirkung hat Mörike das Wörtchen beide Male verwendet. Beim Feuerreiter brachte es das unruhige Hinundher zum Ausdruck, hier regt es unsere Phantasie mächtig an und gibt der ganzen Strophe ein Mehr an Bewegung und innerem Gehalt. „Sie bringen ihn wieder getragen" bedeutet, daß der Zug vor bestimmter Zeit den See und seine Umgebung verlassen haben muß und jetzt wieder zurückkommt. Ganz von selbst ergibt sich das Bild einer Feier auf der Höhe des Berges. Auch hier ist wieder eine Stelle, wo es ganz klar wird, wie sehr wir selbst bei Mörike Mitträger des Gedichtes sein müssen und wie sich beim Hören viel mehr vor unserm inneren Auge abspielt, als der Dichter mit Worten unmittelbar ausgedrückt hat.

In der dritten Strophe steigert sich das Geisterhafte und Geheimnisvolle, das gerade durch das eben besprochene „wieder" so stark unterstrichen worden war, stetig. Die Geister schweben, ohne die Füße zu bewegen, sie kommen auf den See, ohne die Füße zu netzen, und doch ist alles in zitternder Bewegung, denn „sie schwirren in leisen Gebeten". Keinen Augenblick verweilt das Gedicht bei zuständlichen Beschreibungen, alles dient dazu, die unheimliche Bewegung des langsamen, aber unaufhaltsamen Hinabgleitens der Geister erleben zu lassen. Nach der Erscheinung der glänzenden Frau am Sarge, einem Bild, das mit seiner plastischen Anschaulichkeit einen Merkpunkt des ganzen Gedichtes darstellt, geht, ohne daß wir einen genauen Übergang feststellen könnten, die Verlebendigung dessen, was wir sehen, immer mehr über den Geisterzug hinaus. In uns immer stärker in Anspruch nehmender Steigerung belebt sich die ganze Natur, aber in inniger Verbindung mit dem geheimnisvollen Walten der Geister. Der See öffnet sich, eine lebende Treppe schwankt hervor, während von unten schon die Totenlieder heraufschallen; die Wasser fangen an, lieblich zu brennen und wie Feuer zu glühen; dann geisten Nebel am Ufer dahin, es scheint, als bewege der See sich als ein Ganzes, wolle versinken und alles mit sich reißen. In den paar Versen der zweitletzten Strophe hat sich wie in einem Fiebertraum das Erleben von dem Genuß eines unheimlich-schönen Anblicks in steter Bewegtheit und Entwicklung zu dem Gefühl größter Bedrohtheit gesteigert. Auge und Ohr sind auf das äußerste gespannt, und wie im Fiebertraum kommt es zur Katastrophe, in atemlos rascher Bewegung scheint die ganze Natur aufbrechen zu wollen, und mit einem Hilferuf klingt die letzte Strophe aus.

Das Wesentliche an diesem Gedicht ist sicher nicht das äußere Geschehen, der Geisterzug, das Begräbnis des Königs und damit das eigentlich Balladenhafte. Es ist auch nicht die Schilderung der Natur, ebensowenig das bloß Schaurige, erweckt durch die Vorgänge wie etwa das Sichöffnen des Sees. Vielmehr ist es die Kunst, wie unter Verwendung all dieser Elemente Mörike durch stetige Entwicklung des einen aus dem andern und immerwährender innerer Entfaltung des Ge-

schehens das Gefühl des staunenden Grauens und dann des sich fieberhaft steigernden Schreckens aus der Situation und aus uns heraus entstehen ließ. Wieder können wir nur voll zu der Ballade kommen, wenn wir, ohne auf die Vorführung äußerer Vorgänge zu vertrauen, uns innerlich mitreißen und steigern lassen. Wie beim Entdecken bisher nicht geahnter Mächte und Kräfte müssen in uns Erstaunen, Verwunderung und Schauder immer höher steigen, wir müssen selbst ganz nahe zu dem Gefühl des Entsetzens gekommen sein, um die Woge der Panik verstehen zu können, die das Ende der Ballade beherrscht.

Nun sei zum Schluß dieser Gruppe die Ballade „Schön-Rohtraut" betrachtet.

In bestimmter Beziehung haben wir es hier mit demselben Aufbau zu tun wie in den Geistern am Mummelsee. Wieder tritt die Handlung vor einem inneren Erleben zurück, das auf uns überspringen muß, und wieder liegt das eigentliche Geschehen in der Steigerung einer innerlichen Erregung. Im Unterschied zu den Geistern am Mummelsee handelt es sich aber um die Steigerung einer im höchsten Maße frohen Stimmung, kein düsterer oder trüber Zug mischt sich ein. Wie fast immer werden wir auch hier beobachten können, wie Mörike seine Kunst, Mehreres zugleich auszudrücken, unauffällig und doch unverkennbar geübt hat.

In zwei großen Zügen baut sich das Gedicht auf. Die beiden ersten Strophen bringen den immer voller klingenden Liebeswunsch, die dritte Strophe die plötzliche Erfüllung und die letzte das Hochgefühl, das den Knaben über sich selbst hinaushebt, und das auch in uns entstehen soll. Die aufsteigende Linie der Entwicklung ist vielleicht in dieser Ballade am klarsten und gleichmäßigsten zum Ausdruck gekommen.

Die erste Strophe setzt mit dem bei Mörike so sehr beliebten Frage- und Antwortspiel ein. Wir erfahren, wer Schön-Rohtraut ist und wie sie lebt. Die Liebe des Knaben ist nur ganz verhüllt durch den Wunsch, in Schön-Rohtrauts

Nähe als ihr Jäger zu weilen, kundgegeben und klingt voller erst in der letzten Zeile auf, die zugleich den Kehrreim für alle weiteren Strophen bildet: „Schweig stille, mein Herze!“ Leiser und schalkhafter Humor webt um diese erste Strophe. In den leicht und flüssig hingeworfenen Fragen und Antworten steckt die ganze Vorgeschichte, die den Knaben in die Nähe des Königstöchterleins brachte: Mit List hat er ausgekundschaftet, wie er am gelegensten König Ringang seine Dienste anbieten könne, und heuchelt dann großes Interesse für den Dienst, der ihn in die Nähe Schön-Rohtrauts bringen wird. Niemand darf aber um sein Geheimnis wissen: Schweig stille, mein Herze!

Die zweite Strophe versetzt uns sprunghaft in eine ganz neue Lage. Der Knabe steht jetzt in König Ringangs Diensten, ganz so, wie er es gewünscht hat. Wieder nicht ohne heimlichen Humor malt Mörike aus, wie gut es der Knabe hat; er lebt auf Ringangs Schloß, hat Jägertracht und darf hoch zu Roß mit Schön-Rohtraut auf die Jagd ziehen. Aber um diese Herrlichkeit war es ihm nicht zu tun; sein ursprünglicher Wunsch ist unverändert geblieben, nur daß die Nähe der Königstochter sein Begehren tausendfach gesteigert hat und er von seiner Liebe so erfüllt ist, daß ein Überschäumen des Gefühls droht. Ganz leise hat dies Mörike in der Zeile: „Rohtraut, Schön-Rohtraut lieb ich so sehr“ angedeutet und vorweggenommen. Auch dieser Vers gehört zu den Stellen, die in den verschiedensten Tönen und Stimmungen schwingen und vieles zugleich ausdrücken. Hier überwiegt zweifellos ein noch unterdrückter Liebesjubel, daneben klingt aber auch die Gefahr des Überschreitens der Grenze auf, und schließlich liegt darin, hauptsächlich wenn man die vorhergehende Zeile noch im Ohr hat, das leise Anklingen der schmerzlichen Erkenntnis, daß die Liebe einem Unerreichbaren gilt. Ebenso wie der eben besprochene Vers, so schwingt auch der Abschluß der Strophe: „Schweig stille, mein Herze!“ zwischen auflodernder Freude und wehmütigem Sichbescheiden. Das Erfassen dieser vielen Schwingungen ist aber unser Beitrag zu der Ballade; aus uns heraus wird die Ballade um viel mehr bewegter und lebendiger gemacht, als es auf den ersten Blick den Worten

nach den Anschein hat. Mörikes größte Kunst ist es, durch kaum greifbare Mittel unser Inneres in eine bestimmte Stimmung zu versetzen und durch immer neue Bilder, Steigerungen und Abwandlungen unsere Phantasie zu erregen, so daß durch seine sichere Führung zuletzt eine untrennbare Einheit aus dem entsteht, was uns Mörike mit den Worten des Gedichts ursprünglich in die Hand gab, und den vielen weiteren Bildern und Stimmungen, die unabhängig vom bloßen Wortlaut in uns, durch unser Mitgehen, entstanden sind.

Die dritte Strophe bringt den entscheidenden Wendepunkt in der Ballade, sie ist die wichtigste, wenn sie auch nicht den Höhepunkt darstellt, der mir deutlich erst mit der vierten Strophe erreicht zu werden scheint. Mörike hat diese dritte Strophe auch äußerlich durch eine Kleinigkeit hervorgehoben, indem er das sonst regelmäßig wiederkehrende „Rohtraut, Schön-Rohtraut" der zweiten Zeile diesmal in ein „Da lacht Schön-Rohtraut" umwandelte. Er hat damit den epischen Charakter dieser Strophe mehr unterstrichen, als dies durch andere Mittel, etwa der Wahl stärker und voller klingender Worte in den folgenden Versen, möglich gewesen wäre. Nach den beiden ersten Strophen haben wir an dieser Stelle wieder das Erklingen des so überaus melodischen Namens der Königstochter erwartet. Die Art, wie der Name dagegen mit einer Tätigkeit verknüpft erscheint, die nur die Vorbereitung für ein von Schön-Rohtraut veranlaßtes Geschehen sein kann, überzeugt uns sofort, daß jetzt unmittelbar die Lösung kommen wird. Das folgende Geschehen zeigt die Ebenbürtigkeit und innere Zusammengehörigkeit von Königstochter und Knaben. Wie von einer gewaltigen Woge werden beide erfaßt und zu dem Höhepunkt ihres Seins emporgehoben. Die Mittel der Interpretation versagen vor der schlichten und selbstverständlichen Natürlichkeit, mit der Mörike die Szene aufgebaut und den so schwierigen und verführerischen Stoff gemeistert hat. Es findet sich keine Spur einer schwülen Stimmung, kein anspruchsvoller Ausdruck, kein Wort, das der hohen menschlichen Sauberkeit der Ballade zuwiderliefe.

Die letzte Strophe hebt und verklärt die selige Stimmung des Knaben. Schweigend reitet er an der Seite Schön-

Rohtrauts dahin, und schweigen werden auch beide über ihr Erlebnis, denn ebenbürtig sind sie nur vor sich selbst durch die Weihe, die dem Knaben zuteil wurde. Wie der Knabe sich unter dem Eichenbaum der Königstochter wert gezeigt hatte, weiß er auch nachher sicher und selbstverständlich den Sinn seiner Begnadung im Herzen festzuhalten und zu steigern. Dieses reine Glücksgefühl, das den Schluß der Ballade beherrscht, teilt sich uns mit, wieder ganz abgelöst von der eigentlichen Handlung, denn wir stehen schon lange nicht mehr der Ballade als einem Kunstwerk gegenüber, sondern durch den geheimnisvollen Vorgang, der uns auch mit den drei andern Balladen verband, ist unser eigenes Innere der Gefühls- und Erlebniswelt des Gedichts tätig teilhaftig geworden.

4. Ergebnis der Balladenauslegung.

Erinnern wir uns noch einmal der anfangs erwähnten beiden Balladen, der traurigen Krönung und des Schattens, und vergleichen wir sie mit den eben besprochenen, so ergibt sich die Feststellung, daß die vier wirklich wertvollen Balladen Mörikes gegenüber den beiden andern eine viel bescheidenere äußere Handlung aufweisen, die vor allem in den Geistern am Mummelsee, der Tochter der Heide und Schön-Rohtraut auf ein Mindestmaß herabsinkt. Es kann wohl gesagt werden, daß Mörike für die Darstellung eines großen, weit ausgreifenden Geschehens kein Organ hatte und beim Versuch, es doch dichterisch zu erfassen, über eine schablonisierende Art des Schaffens nicht hinauskam. Dies bedeutet eine deutliche Verengung der stofflichen Ausdehnungsmöglichkeit, also der Ausdehnung in die Breite. So finden wir bei Mörike keine übergroße Mannigfaltigkeit in der Wahl des Stoffes; sein Reichtum liegt nicht in einer Unzahl von Situationen und Begebenheiten, die er alle mit gleicher Meisterschaft hervorzuheben vermöchte, sondern seine große Kunst ist, von dem bescheidenen Stoffe aus so in die Höhe und Tiefe zu gehen, daß wir über dieser inneren Bewegung die äußere Begebenheit ganz vergessen können. Die äußere Handlung wird, ganz im Gegensatz zu

den Balladen, die wir sonst als typisch anzusehen geneigt sind, mehr zum Rahmen als zum Inhalt des Gedichtes. Der eigentlich wesentliche Inhalt liegt in der inneren Bewegung und Steigerung, die das Gedicht von Strophe zu Strophe stetig tragen und heben und so die eigentliche Handlung ausmachen, der die äußere bloß eine Hilfsstellung bedeutet. Die unfehlbare Entwicklung des einen aus dem andern, die Kunst, mit der Mörike oft ganz leise durch irgendein einfaches Wort ein kommendes Geschehen ankündigt, und die oft in den verschiedensten Gefühlen schwingende Bedeutung eines Wortes bringen diese innere Bewegung in der Ballade hervor, die viel wichtiger ist als das äußere Geschehen, da sie sich in immer stärkerem Maße auf uns überträgt als das Gefühl der Spannung, des Grauens oder der Freude. Unser inneres Gefühl bezieht sich dabei nicht auf das meist bescheidene Geschehen, also etwa den Geisterzug, dessen bloße — wenn auch noch so geschickte — Beschreibung heute sicher bei uns kaum noch einen Widerhall oder gar das Gefühl des Grauens hervorrufen könnte, sondern es wird durch die Kunst erweckt, mit der Mörike durch ganz einfache Mittel — man denke nur an das geheimnisvolle „wieder“ — unsere Phantasie selbst in den Gang des Gedichts eingeschaltet hat, einen Teil des inneren Geschehens in uns selbst spielen läßt und uns so mit zum Träger der Ballade gemacht hat. Mörike entwirft kein bis ins einzelne abgerundetes und durch Worte völlig beschriebenes Bild, dem nichts hinzuzufügen wäre, sondern er läßt vieles offen, vieles hüllt er in geheimnisvolles Halbdunkel, vieles deutet er bloß an. Daher müssen wir, um dem Werk überhaupt näherzukommen, uns selbst in den Gang des Gedichtes einschalten und seine Steigerung in unserer Gefühlswelt unmittelbar und tätig miterleben. Dabei wird sich immer ergeben, daß die Steigerung in uns mit der in der Ballade in einem untrennbaren Wechselverhältnis steht. Mörikes Ballade stellt uns nichts dar, was wir rein empfangend aufnehmen könnten, sondern sie zieht uns unmittelbar in ihren Bann, indem sie uns zu innerer Tätigkeit zwingt und uns durch die Kraft ihrer Schwingungen seelisch erregt. Dies ist es wohl, was man sonst an Mörike immer als das Dämonische bezeichnet hat.

Nach all dem Gesagten erscheint es völlig klar, daß keine Balladentheorie dem so höchst persönlichen Gebilde der Balladen Mörikes gerecht werden könnte. Das Element der Handlung ist bei ihnen auf eine ganz andere Ebene geschoben; die Scheidung zwischen unterer und oberer Handlung wird man kaum vornehmen können; auch ein Urproblem der Menschheit wird man vergebens suchen. Der Prunk, den ein großer Teil der bekannten Balladen aufweist, hat keinen Platz erhalten. Der handgreifliche Schluß, der sonst meist zu finden ist, fehlt bei der Tochter der Heide ganz, beim Feuerreiter wird er zart abgebogen, bei den beiden andern fehlt er, was die Handlung anbetrifft, ebenfalls und wird durch ein unmißverständliches Gefühl — hier des Grauens und hellen Schreckens, dort der jubelnden Freude — ersetzt.

Mörikes Balladen haben mit den übrigen derselben Gattung das Wesen der Gestalten gemein, die zu Trägern des Geschehens gemacht worden sind. Geister, Könige, Knappen, mythische und halbmythische Personen sind es ja, die von der Ballade immer wieder bevorzugt werden und deren bloßes Erscheinen bei uns schon die bestimmte Gefühlswelt der Ballade aufkommen läßt. Diese Gefühlswelt scheint mir auch bei Mörike gewahrt.

Abgesehen aber von aller Theorie, die stets bloß ein Hilfsmittel sein soll, stehen die vier Balladen Mörikes als ein geschlossenes Ganzes da und wollen von sich aus gewürdigt werden. Dabei erscheint am wertvollsten ihr schlichter Aufbau, der den Dichter auf allen Pomp, der doch nur durch Beschreibung an uns herangetragen werden kann, verzichten läßt, um uns durch die inneren Schwingungen und Spannungen des Gedichts nur um so stärker zu erfassen und uns zuletzt mit zum Träger der Ballade zu machen.

5. Übergang vom engen Kreis der Balladen zu anderen Gedichten.

Die Besprechung der vier großen Balladen Mörikes sollte zeigen, daß sie, was den inneren Aufbau und wesentlichen Gehalt anbetrifft, ganz bestimmte gemeinsame Merkmale aufzuweisen haben. Es wurde gefunden, daß in den Balladen eine geheimnisvolle innere Bewegung waltet, vor der die äußere Handlung an Wert zurücktritt. Der Hörer und Leser wird sehr bald in das innere Geschehen der Ballade tätig miteinbezogen und muß das Seinige dazu beitragen, um die Ballade für sich als volles Kunstwerk wieder auferstehen zu lassen. Die Bewegung innerhalb dieser Gedichte entsteht durch eine zielsichere Entwicklung des einen aus dem andern, durch ein leises und doch eindringliches Vorwegnehmen des Kommenden, durch das Schwingenlassen desselben Wortes in verschiedenen Stimmungen und durch die Kunst Mörikes, durch Unausgesprochenes auf unsere Phantasie und Einfühlungskraft mächtig einzuwirken. Von des Dichters sicheren künstlerischen Hilfsmitteln geleitet, kommen wir zum Schluß dazu, uns vom unmittelbaren Wortlaut und der rein äußeren Begebenheit zu lösen und unser Inneres in den oft widerstreitenden Gefühlen schwingen zu lassen, wie sie uns die Balladen übermitteln, wenn wir nur mit der nötigen Aufgeschlossenheit an sie herantreten.

Ein weiteres wichtiges Ergebnis war ferner, daß die Balladen Mörikes nicht unter dem sonst üblichen Gattungsbegriff der Ballade zu fassen sind. Wohl findet man sehr viele der allgemeinen Merkmale auch bei ihnen, aber sie sind meist — wie gezeigt wurde — auf eine ganz andere Ebene geschoben, so daß die Gedichte weit mehr von der Eigenart ihres Schöpfers tragen, als dies bei den Balladen anderer Meister der Fall ist.

Nun will ich den engen Kreis der seither behandelten Gedichte durchbrechen und wieder durch Auslegung zu zeigen versuchen, daß die wesentlichen Merkmale, die bei den vier großen Balladen festzustellen waren, auch auf einen weiteren Kreis der andern Gedichte zutreffen.

Natürlich wird innerhalb dieser Arbeit und auf diesem Wege nicht das gesamte dichterische Schaffen Mörikes, soweit es sich in dem Bande seiner Gedichte ausgedrückt hat, zu erfassen sein. Zu einem großen Teil seiner Gedichte wird man von dieser Seite her gar keinen Zutritt haben können, z. B. nicht zu den Idyllen, zu den im antiken Versmaß geschriebenen Elegien, Episteln, Epigrammen und schließlich zu den vielen Gelegenheitsgedichten.

Die Auswahl der sechs Gedichte, die ausgelegt werden sollen, geschah nicht mit Rücksicht auf die Gattungen, denen sie etwa angehören mögen. Vielmehr sind die verschiedensten Arten zusammengefaßt, wobei die größte Rolle spielte, wie weit das einzelne Gedicht mich selbst angesprochen hat. Jede Auslegung ist ja — wie schon im Vorwort betont — auf einem vorhergehenden inneren Erleben aufgebaut, so daß es dem einzelnen nie möglich sein wird, jedes Gedicht ohne weiteres von innen heraus auszulegen.

Der Zeit ihrer Entstehung nach würden sich die von mir ausgewählten sechs Gedichte wie folgt aneinanderreihen: „An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang“ (1825), „Septembermorgen“ (1827), „Im Frühling“ (1828), „Der Gärtner“ (1837), „Auf ein altes Bild“ (1837) und schließlich „Abreise“ (1846).

Der größeren Geschlossenheit wegen möchte ich sie aber nicht in dieser Reihenfolge besprechen, sondern den „Gärtner“ als mit „Schön-Rohtraut“ wesensverwandt an die Spitze stellen, dann die „Abreise“ folgen lassen, darauf zu den beiden Kurzgedichten „Auf ein altes Bild“ und „Septembermorgen“ übergehen und zuletzt mit „Im Frühling“ und „An einem Wintermorgen“ abschließen, die mir in einem seltsamen Gegensatz zu stehen scheinen und doch wieder auch äußerst wesensverwandt sind.

6. „Der Gärtner", „Abreise", „Auf ein altes Bild", „Septembermorgen", „Im Frühling" und „An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang".

Das Gedicht „Der Gärtner" entstand ungefähr ein Jahr vor „Schön-Rohtraut" und läßt das Rohtrautmotiv schon deutlich anklingen. Beide Gedichte zeigen die innige Liebe, die einem liebreizenden, aber schier unerreichbaren Wesen, dort einer Königstochter, hier einer Prinzessin, aus der Ferne dargebracht wird. Neben diesem Grundmotiv haben beide Gedichte auch das Band gemeinsam, das Personen, Ort und Handlung verbindet: die zauberhafte Stimmung, die in beiden webt.

Während nun aber in Schön-Rohtraut auf den zweimal gesteigerten Liebeswunsch des Knaben durch den plötzlichen Entschluß der Königstochter die Erfüllung seiner kühnsten Träume folgt, ist hier im Gärtner ein solches Geschehen noch nicht zum Durchbruch gekommen. Das kurze Gedicht bringt nur den Liebeswunsch des Gärtners, ohne sich zu weiterer Handlung zu entfalten. Wollte man „Schön-Rohtraut" mit einer voll erblühten, duftenden Blume vergleichen, so wäre „Der Gärtner" eine zarte Knospe, die — nahe am Aufspringen — ihre spätere Pracht vorausahnen läßt.

Wie so oft bei Mörike, beginnt auch dieses Gedicht mit einem Bild: Eine Prinzessin reitet durch die breiten Wege eines Schloßgartens. Ganz leicht ist das Bild hingeworfen, auch das Versmaß hüpft und tänzelt, so daß wir schon beim flüchtigen Hinhören den Eindruck des beschwingten, völlig unbeschwerten, heiteren Dahinreitens, des leichten Galopps, wie Mörike selbst sagte, im Ohr haben. Über die Prinzessin ist außer dem Superlativ „schönste", einer ganz allgemeinen Bezeichnung, nichts zur unmittelbaren Beschreibung gesagt. Aber trotzdem hat Mörike dafür gesorgt, daß in uns selbst ein deutliches Bild der Prinzessin entstehe. Das Grundgefühl des Leichten, Heiteren und Unbeschwerten übertragen wir ganz von selbst auf die Prinzessin; aber auch die Beschreibung des kleinen Pferdes als so weiß wie der Schnee überträgt sich

unwillkürlich, ohne daß wir es hindern könnten, auf dessen Herrin selbst, die wir uns als eine lichte, strahlende Gestalt vorstellen müssen. Und zuletzt verfehlt auch der Begriff des „Leibrößleins" seine Wirkung auf uns nicht. Er rundet das Ganze ungemein ab und gibt dem Bild viel mehr Intimität, als bei einer anderen Beschreibung zu erreichen gewesen wäre. Wir fühlen uns sofort schon irgendwie mit der Prinzessin bekannt, die für uns durch ein ganz bestimmtes Merkmal gleichsam aus der Reihe der vielen schönen Prinzessinnen herausgehoben wird. In der dritten Strophe wird dann ebenfalls wieder mittelbar — das Bild der Prinzessin durch die Erscheinung des rosenfarbenen Hütleins noch mehr verdeutlicht und um einen zarten Zug bereichert.

Auch von Schön-Rohtraut hat Mörike keine unmittelbare Beschreibung gegeben, ebenso nicht vom Feuerreiter. Wie hier im Gärtner, entsteht das Bild dieser Personen in uns selbst, als ein Vorgang, den Mörike unserm Inneren überlassen hat, allerdings nicht, ohne kaum im einzelnen greifbare, aber doch ungemein sichere Hilfsmittel zu geben. Die tiefe Wirkung der Gedichte Mörikes, ihre Einprägsamkeit und oft unheimlich anmutende Vielstimmigkeit im Gefühl beruht gerade auf dieser eigenartigen Wechselbeziehung zwischen Dichter, Gedicht und Hörern, die es verhindert, daß die Gedichte wie eine Reihe wohlklingender Worte am Ohr vorüberrauschen, und für eine Wertung aller Worte sorgt, deren kleinste oft von größtem Stimmungsgehalt sind.

Nach dem — vom Ganzen des Gedichtes her gesehen — noch allgemeinen Bild der ersten Strophe werden wir in der zweiten zu einer bestimmten Beziehung geführt, die den Gärtner mit seiner Prinzessin verbindet. Das Bild hat sich zwar verengt; es ist nicht mehr so sehr die weite Allee, die wir sehen, sondern unser Blick wird auf den Sand gelenkt, den der Gärtner für die Prinzessin streute, und über den sie reitet; dafür sind wir aber auch dem ganzen Geschehen und dem Fühlen des Gärtners nähergerückt, dessen Glück es ist, die Prinzessin nicht nur von ferne zu schauen, sondern ihr in seiner Weise auch dienen zu dürfen.

Die dritte Strophe verändert und verengt das Bild noch

mehr; der Blick richtet sich auf das im Galopp auf und nieder wippende Hütlein der schönen Prinzessin, von der wir uns vorstellen müssen, daß sie inzwischen vorübergeritten ist, so daß die erste Strophe für das Anreiten in der Ferne, die zweite für das Vorübereilen an dem Gärtner, der den Blick zu Boden schlägt und auf den goldenen Sand sieht, und die dritte und vierte für das allmähliche Verschwinden symbolisch zu verstehen ist.

An das Hütlein knüpft noch ganz verhüllt und zurückhaltend der Gärtner seinen scheuen Liebeswunsch an. Die Prinzessin unmittelbar anzureden, würde er nie wagen, deshalb wendet er sich an das leblose Ding, das aber doch der Prinzessin am nächsten ist, und bittet um das Glück, ihn in den Besitz eines Symbols für seine Liebe zu setzen.

In innigster und mitreißender Steigerung führt die letzte Strophe zu dem Gipfel der Liebesbereitschaft, zu dem freudigen Wunsch, alles hinzugeben, um eines kleinen Zeichens der Zuneigung willen, denn die letzten Zeilen richten sich in ihrer strahlenden Wärme nicht mehr an das vorher angeredete Hütlein, sondern an die Prinzessin selbst, die, in der Ferne verschwunden, überquellendes Empfinden bei dem Gärtner zurückgelassen hat.

Gewiß wohnt diesem Gedicht nicht die Kraft und innere Glut inne wie „Schön-Rohtraut", aber es ist lange nicht so spielend, leicht und tändelnd, wie es zunächst den Anschein haben könnte. Auch hier weben und arbeiten die verschiedensten Kräfte und Bewegungen, auch hier haben wir Steigerung, innere Bewegung und engste Wechselbeziehung zwischen Gedicht und Hörern. Unverkennbar ist vor allem die Kraft des Gefühls, mit der das Gedicht in der letzten Strophe abschließt und sich so — wenn man an die mehr tändelnden übrigen Strophen denkt — mit sich selbst in Gegensatz setzt. Vielleicht ist der Gegensatz zwischen der tiefen Liebe des Gärtners und der leicht und ahnungslos dahingaloppierenden Gestalt der Prinzessin das Moment, wo der stets bei Mörike zu findende Zwiespalt des Gefühls, das Lachen und Weinen zugleich, sichtbar wird.

Die „Abreise", die nun auszulegen ist, führt von der Welt des Märchens, in der Schön-Rohtraut und der Gärtner gelebt haben, weg und versetzt uns mitten auf den Marktplatz einer Kleinstadt der Biedermeierzeit. Ein ganz alltägliches Geschehen bildet die äußere Handlung des Gedichts. Eine Postkutsche soll abfahren, die Abfahrt verzögert sich jedoch, da der vierte Mann nicht gleich zur Stelle ist, ein kurzer Regen fällt, schließlich fährt der Wagen ab und läßt eine weiße Stelle zurück, auf die ein Mädchen weinend hinabsieht. Kein spannendes Moment, keine Tragik, aber auch nichts ausgesprochen Komisches ist in Handlung und Situation enthalten. Derselbe Vorgang hat sich schon unzählige Male an derselben Stelle abgespielt, stets in Behäbigkeit, geruhsam und ohne Übereilung, genau so, wie wir es auf einem der behaglichen Bildchen der Biedermeierzeit, eines Schwind oder Spitzweg, zu finden erwarten werden.

Der innere Aufbau des Gedichts ist nun aber keineswegs so schlicht und anspruchsvoll wie Stoff und Hergang. Vielmehr waltet auch hier ein verstecktes In- und Gegeneinander, das uns, ohne dabei das Einfache des Gesamtbildes zu zerstören, doch viel mehr erleben läßt, als durch die Worte unmittelbar ausgedrückt ist.

Die erste Zeile bringt das Bild des zur Abfahrt bereiten Postwagens. Ein „schon" deutet bereits hier die leise Ungeduld, die leichte Nervosität an, mit der Abfahrten aller Art begleitet zu sein pflegen. In der zweiten Zeile wird dieses Gefühl ausdrücklich bestätigt und verstärkt: „das Posthorn bläst zum letzten Male", jetzt gleich wird also die Reise vor sich gehen. Nach dieser Steigerung des Gefühls der Erwartung, das als innere Bewegung durch die beiden ersten Zeilen hindurchschwingt, erfahren wir, in dem Augenblick, als eigentlich die Pferde anziehen sollten, die Tatsache und den Grund einer Verzögerung. Aber Mörike hat sich nicht darauf beschränkt, dies einfach mitzuteilen, sondern er hat in den beiden Zeilen (3 und 4) das ganze, ungeduldige Fragen: „Sagt, wo bleibt der vierte Mann so lange" und ärgerliche Rufen: „Ruft ihn, soll er nicht dahinten bleiben" auftönen lassen. Diese vier ersten Zeilen des Gedichtes bilden so in sich

gesteigert einen kleinen Sturm im Wasserglas, der jedoch nicht zu wirklicher Bedeutung kommt, denn mit Zeile 5 beginnt ein neues Geschehen, das mit derselben Plötzlichkeit einsetzt, mit der ein sommerlicher Platzregen sich einstellt, deren einer ja auch Gegenstand des Folgenden ist. Durch den Regenguß wird der heiße Staub gelöscht, angenehmer Wohlgeruch erfüllt den Platz, überall öffnen sich die mit Blumen gezierten Fenster. Nur scheinbar steht diese Szene als Unterbrechung für sich allein. Mancherlei Bänder verknüpfen sie mit den übrigen Teilen des Gedichts und machen sie zur Notwendigkeit. Vor allem wird die Wartezeit, die durch das Ausbleiben des vierten Mannes bedingt worden ist, dadurch ungemein plastisch und fühlbar zum Ausdruck gebracht. Mörike vermeidet auch hier den einfachen Bericht, die trockene Feststellung der Tatsachen; er baut die Verzögerung organisch und lebendig in das Ganze ein; er gibt uns nicht den Begriff des langen Wartens, sondern er setzt diesen Begriff sofort wieder in Geschehen um. Ganz zwanglos hat er dabei auch das uns vorschwebende Biedermeierbild ausgemalt. Der wartende Postwagen steht jetzt auf einem weiten Platz, ringsum stehen Häuser, farbig durch die Blumen an den Fenstern. Jedem von uns schwebt dabei der Marktplatz irgendeines ihm bekannten Städtchens vor; längst arbeitet unsere Phantasie und Erinnerung wieder auf das regsamste mit, und wieder sind wir selbst mit Träger des Gedichtes geworden. So sehr sich aber auch dieser zweite Teil des Gedichts seinem Charakter nach von dem Anfang unterscheidet, so schwingt doch die Stimmung des Anfangs deutlich hinüber. Nach den Fragen und Rufen des ersten Teiles beginnt auch der zweite mit kurzen und prägnanten Sätzen und einer etwas abgehackten Sprache, um dann in einen immer ruhigeren Ton überzugehen und uns von dem Gedanken der Abfahrt fast völlig abzulenken. Wir erleben dabei in uns ähnliche Stimmungen, wie sie den vergeblich Wartenden überkommen, der erst ungeduldig der Abfahrt harrt, sich dann aber von anderem ablenken läßt und seinen Ärger vergißt. Schließlich aber — und dies ist das Wichtigste — wird uns, ohne daß wir Verdacht schöpfen könnten, durch diese Zwischenszene das Geschehen und die Wirkung

eines raschen Sommerregens so deutlich gemacht, daß uns der hell leuchtende Fleck nach Abfahrt der Postkutsche wohl überrascht, sein Erscheinen aber so naturnotwendig mit dem Gang des Geschehens verbunden ist, daß wir ihn ohne jede Schwierigkeit in unser Gesamtbild einfügen können.

Aus der geruhsamen Schilderung des Regens und seiner erfrischenden Wirkung werden wir mit Zeile 12 plötzlich aufgeschreckt: der erwartete junge Mann kommt, und mit ihm klingt auch wieder die ganze Abfahrtsstimmung auf, in die uns der Anfang des Gedichtes versetzt hatte. Jedoch dauert sie nur einen Augenblick; zu einer ruhigeren Betrachtung können wir nicht mehr kommen, wir hören nur die Rufe des Postillions: „Geschwinde! — Eingestiegen!" — denken an das Zuklappen des Schlages, und schon entschwindet der Wagen dem Blick.

Jetzt, nachdem der Wagen in aller Eile abgefahren ist, besteht keinerlei Spannung mehr; die Postkutsche und der junge Mann, die seither im Vordergrund unserer Aufmerksamkeit standen, können unmittelbar keine Rolle mehr spielen; es ist die Leere entstanden, die immer den überfällt, der allein an einer Stelle zurückbleibt, auf der sich ein bewegtes Geschehen abgespielt hat.

Aber nun tritt die Wirkung des Platzregens, den wir vorher nur so nebenher beachtet haben, ganz in den Mittelpunkt unserer Aufmerksamkeit, denn Mörike zeigt uns ein neues Bild, dessen notwendige Voraussetzung das Fallen eines raschen Sommerregens ist. Der Postwagen ist nämlich nicht entschwunden, ohne eine Spur zu hinterlassen; eine helle Stelle bezeichnet den Ort, wo er gestanden und den Regen vom Pflaster abgehalten hat. Dieses sichtbare, allerdings auch sehr vergängliche Zeichen mahnt uns, daß sich hier ein Geschehen abgespielt hat, von dem wir jetzt nur noch die letzte Spur sehen, und bereitet uns zugleich auf das Folgende und den Schluß des Gedichtes vor.

Im Gegensatz zu der ersten Hälfte des Gedichts eilt es jetzt in keiner Weise mehr; und so malt Mörike behaglich und nicht ohne schelmisches Lächeln genau die Form des trockenen Fleckens aus, der den ganzen Grundriß einer Postkutsche mit

Rädern und Pferden erkennen läßt. Dann aber fährt er in demselben geruhsamen Erzählerton fort und läßt uns, gleichsam zur Erklärung seines Verweilens bei der weiß gelassenen Stelle, den Blick heben, um uns ein Mädchen zu zeigen, das — halb verborgen hinter einem Fensterladen — auf dieselbe trockene Stelle hinuntersieht und dabei weint. Jetzt ist das gesamte Bild beseelt. Wir wissen den Grund der Verzögerung bei der Abreise, wir kennen jetzt den jungen Mann näher und haben nicht mehr eine beliebige Abreise, sondern einen vielleicht sehr schmerzlichen Abschied vor Augen.

Mit der Zeile 23 sind die Bilder fertig ausgemalt und das Geschehen beendet. Es folgt aber ein epigrammatischer Schluß, der geradeso unter dem Gedicht steht, wie etwa ein Sprüchlein unter einem eindrucksvollen Bilde. Jedoch ist das Epigramm nicht einfach wie ein moralisches Schwänzchen angefügt, sondern ist organisch mit dem Vorhergehenden verbunden. Auf seinen Sinn — das rasche Trocknen der Tränen — sind wir eindringlich durch das Gefühl des Vergänglichen, des Kommens und Gehens, das das ganze Gedicht durchzieht, vorbereitet worden. Das Motiv der Abreise, der plötzlich eintretende und gleich wieder aufhörende Sommerregen, der in der Ferne verschwindende Wagen und schließlich das einprägsame Bild des weiß gelassenen Fleckens, dessen Dauer durch Minuten begrenzt ist, — — alles spielt schon im geheimen auf den Schluß des Gedichts hin, der schelmisch und ernst zugleich, auch nicht ohne leise Belehrung für Unerfahrene bei erhobenem Zeigefinger, die Abschiedstränen eines Mädchens als ebenso vergänglich hinstellt wie den kurzen Regen oder den weiß gelassenen Fleck auf dem Marktplatz.

Alle Teile des Gedichts sind aufeinander abgestimmt, weisen vorwärts und auch zurück, fügen alle einen Zug zu dem gesamten Bild hinzu und lassen uns an ihrer Stelle immer alle die Stimmungen erleben, die eine Abreise mit sich bringt. Nichts ist bloß zuständlich geschildert, alles wird sogleich in Geschehen umgesetzt und verlebendigt.

Obwohl dem Inhalt und der äußeren Form nach von den seither behandelten Gedichten grundverschieden, weisen die sechs Zeilen von „Auf ein altes Bild" denselben inneren Aufbau auf, den wir auch schon vorher beobachten konnten. Auch hier findet sich die Entwicklung des Besonderen aus dem Allgemeinen und die organische Bezogenheit der einzelnen Teile und Bilder aufeinander.

Die erste Zeile gibt nur die ganz allgemeine Andeutung einer grünen Sommerlandschaft, ohne durch Einzelzüge dieses Bild irgendwie zu verdeutlichen. Aber schon die zweite Zeile führt von dieser noch ganz unpersönlichen Angabe zu der Schilderung eines geborgenen Plätzchens, dessen Kühle durch den Gegensatz zu dem Begriff Sommerhitze, der in der ersten Zeile wohl aufgetaucht sein mag, eine Verengung und zugleich Verdeutlichung der Gesamtstimmung und eine Steigerung des Gefühls von Wohlbehagen in uns hervorruft. Nachdem so die ersten beiden Zeilen die Landschaft umschrieben und dabei das Gefühl des Geborgenseins und der unbeschwerten Lebensfreude leise vorweggenommen haben, kommt Mörike in den Zeilen 3 und 4 — wieder von außen her gegen das Innere vordringend — auf den eigentlichen Mittelpunkt des Bildes, auf die Jungfrau mit dem Knäblein, das frei und unbekümmert auf ihrem Schoße spielt. Damit ist das Bild völlig abgerundet und das Gefühl des friedlichen Beschütztseins noch mehr gesteigert. Nun aber erfolgt der Gegenzug zu dieser Ausmalung einer sommerfrohen Szene in der Andeutung des Todes am Kreuze. Wieder ist dies ein Vordringen auf den allertiefsten Sinn, auf den Mittelpunkt des Erlebens hin, denn das Knäblein ist ja für jeden Beschauer des Bildes der Heiland und sein Tod am Kreuz die Erfüllung seines Lebens. Mörike hat hier dem Gefühl der Freude und Trauer, das jedes gläubige Herz beim Anblick des spielenden Jesuskindes überkommen wird, durch einen scharfen Gegensatz Ausdruck verliehen. Dieser Gegensatz ist die höhere Einheit, die das Gedicht lebendig zusammenfaßt und wiederum im Bilde selbst, in dem Knäblein, ihre symbolische Verkörperung hat.

Wir haben schon oft beobachten können, wie Mörike aus den einzelnen Situationen einen mehrfachen Stimmungsgehalt geschöpft und uns übermittelt hat. In dem Gedicht „Septembermorgen“ kommt es ganz deutlich zum Ausdruck, wie der Dichter sich über die gegebene Situation zu erheben und sich von ihr loszuringen vermag. Gerade wie sich im vorher behandelten Kurzgedicht der Sinn des Dichters von der gegebenen Gruppe aus der Kindheit Jesu zum Mittelpunkt des Christuserlebnisses richtete, so ahnt er hier angesichts des nebligen Septembermorgens schon die ganze Herrlichkeit eines goldenen Herbsttages voraus. Noch ruht ja die Welt im Nebel, noch sind Wald und Wiesen verhüllt; dennoch vermag Mörikes schöpferischer Geist die künftige Entwicklung bereits zu erleben: den Sieg der Sonne über die Herrschaft der Nebel; er sieht die Schleier fallen, erblickt den blauen Himmel und atmet die herbstkräftige Luft.

An den Verben dieses Gedichts soll nun noch im einzelnen gezeigt werden, wie sich bei Mörike alle Schau sofort in Geschehen und Bewegung umsetzt.

Das erste Verbum „ruht“ hat wohl statischen Charakter, bezeichnet wohl einen Zustand, aber ein folgendes „noch“ verleiht uns das deutliche Bewußtsein, daß die Ruhe bald vorüber sein wird, grenzt den Zustand der Stille und des Schlafes der Natur ganz eng gegen die Zukunft ab, und läßt uns das Ende der Untätigkeit erwarten. In dem „ruhet noch“ liegt also in Wirklichkeit keine Ruhe, sondern schon Erwartung, also Geschehen. Ebenso ist es mit dem „Noch träumen“ der zweiten Zeile, nur daß das „träumen“ an sich schon mehr Leben und Tätigkeit in sich schließt und uns das Gefühl, es mit einem bald zu vollem Leben erwachenden Organismus zu tun haben, noch näher bringt. Das „siehst“ der dritten Zeile richtet sich an uns, fordert uns auf, an der inneren Schau des Dichters teilzuhaben, und bezeichnet die innere Tätigkeit des Beschauers. Von höchster Kraft der Bewegung ist das „fällt“ desselben Verses, in dem das ganze langsame, aber unaufhaltsame Verschwinden des seitherigen Zustandes steckt und in dem wir die Enthüllung der strahlenden Landschaft miterleben. Das letzte Verbum „fließen“ umschreibt das

ganze Wogen und Wallen, Leuchten und Glitzern eines glänzenden Herbsttages, und kennzeichnet so wieder weniger einen Zustand, als das geheimnisvolle Arbeiten und Amwerkesein der Naturkräfte.

Die beiden letzten Gedichte, die auszulegen sind, „Im Frühling" und „An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang", gehören bei allen Unterschieden doch eng zusammen, denn in beiden stehen Natur und inneres seelisches Erleben in nächstem Zusammenhang, und seelische Vorgänge bilden beide Male den Gegenstand des Gedichts.

Das Gedicht „Im Frühling" habe ich gewählt vor allem um der ungemein ausdrucksvollen und anschaulichen Entwicklung der seelischen Stimmung willen, die darin zum Ausdruck kommt. Es ist die Entwicklung von einer unruhigen, quälenden und unbefriedigten Verfassung der Seele zu immer größerer Ruhe und steigendem Wohlbehagen bis zur Schwelle des Schlafes und beginnenden Traumes. An äußerer Handlung vollzieht sich nichts. Ein Mensch liegt in der Frühlingssonne, sieht in den Himmel hinauf und in die Landschaft hinaus; keine Störung dringt von außen zu ihm.

Aber das ruhende und friedliche Daliegen geht nur den Körper an, in der Seele ist noch kein Frieden und keine Ausgeglichenheit. Die Gedanken eilen unruhig davon wie die Wolken, die das Auge sieht; ein Vogel wird Symbol des Vergänglichen. Vergeblich versuchen die Gedanken zunächst, sich an den Bildern der Natur festzuklammern; sie gleiten unruhig hin und her; vom Frühlingshügel zu den Wolken, dann wieder zu einem Vogel, um schließlich doch wieder auf die menschlich-persönliche Frage zu kommen, die — das merken wir jetzt deutlich — den Daliegenden von Anfang an allein beschäftigt hat. Es ist die Sehnsucht nach der „alleinzigen Liebe", nach dem festen, unwandelbaren Halt, an den ein Leben geknüpft werden kann. Jedoch scheinen die ziehenden Wolken die Antwort zu geben: „Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus." Alles ist in dieser ersten Strophe unruhig und unausgeglichen.

Die einzelnen Sätze stoßen und reiben sich, kein klares Bild will entstehen, auch kein wirklicher Inhalt ist vorhanden; Frühlingshügel, Wolken, Vogel stehen eigentlich beziehungslos nebeneinander. Will man dem vom Dichter versuchten Bilde, daß seine Gedanken mit dem Fluge der Wolken dahineilten und ein Vogel der Führer sei, mehr Bedeutung zumessen, als einem Versuch zukommt, die zerflatternden Gedanken zu sammeln, so stößt man bei der Frage nach der alleinzigen Liebe ja sehr bald auf die Entdeckung, daß bei dem Sehnen völlige Ziellosigkeit herrscht und bei der letzten Zeile auf die schmerzliche Erkenntnis, daß sie nie zu finden sei. Man muß so die erste Strophe weniger von einem ästhetischen Standpunkt aus werten, sondern sie als das treue Abbild einer zerquälten Seelenstimmung ansehen, und in dem unreinen Klang, den die einzelnen Verse ergeben, die unregelmäßigen Schwingungen einer noch nicht zur Ruhe gekommenen Seele erfühlen.

Schon die letzte Zeile der ersten Strophe bringt mit ihrem wenn auch schmerzlichen Verzicht ein Moment der Ruhe, denn auf das unruhige Fragen erfolgt die Antwort und damit ein gewisser Abschluß. Die zweite Strophe hat mit ihrer Fragestellung einen ähnlichen Inhalt wie die erste, aber in ihrer Gesamtwirkung auf uns ist sie ganz anders, denn wir fühlen deutlich, wie sich der Sieg der Natur leise anbahnt, wie durch die Wärme der Sonne und die gesamte Kraft des Frühlings im Dichter ein Gefühl des Behagens und des Geborgenseins entsteht. Natur und Herzenswunsch klaffen schon nicht mehr so weit auseinander. Trotz ähnlichem Aufbau klingen jetzt die Sätze ganz anders. „Hier lieg ich auf dem Frühlingshügel" war ungemein gedanken- und gefühlsleer, „Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen" zeigt die ganze Bereitschaft, die segensreiche Wirkung des Frühlings in sich aufzunehmen; wir fühlen es mit, wie die Sonne den Dichter jetzt auch innerlich erwärmt. Die Zeilen 2 und 3 drücken aus, wie sich das Gemüt weitet, wie es auflebt, und wenn auch die Sehnsucht noch da ist, so ist sie doch ganz ruhig geworden; sie kommt nicht mehr stoßweise, sondern ist gleichmäßig, beinahe wohltuend. Daneben sehen wir, ohne daß es direkt ausgesprochen

würde, wie sich auch der Körper wohlig in der Sonne streckt und dehnt. Es ist hier wieder eine der Stellen, wo drei, vier Worte geradezu eine Überfülle von Inhalt bergen und darbieten. — Der Schluß der Strophe klingt in eine ähnliche Frage aus, wie sie auch das Ende der ersten Strophe brachte, aber das Element des Hoffnungslosen ist verschwunden, es schwingen Hoffnung, Liebe und Versöhnungsbereitschaft mit, ja es ist vielleicht schon gar nicht mehr die Frage nach der alleinzigen Liebe, sondern ein viel bescheideners Bitten um Glück, das an den Leben spendenden Frühling gerichtet wird. Mit der versöhnlichen Haltung, der steigenden Empfänglichkeit für die erneuernde Kraft des Frühlings ist die anfängliche Frage schon eigentlich überwunden und der Weg zu einer immer ruhigeren Seelenstimmung frei. Den Worten nach beschreibt Mörike in den ersten zwei Strophen nur innerseelische Stimmungen und Vorgänge; auf körperliche Bewegungen und Empfindungen geht er nur ganz im Vorübergehen ein; und doch ist es, als ob wir den Bericht der körperlichen Vorgänge des auf dem Hügel liegenden Menschen ebenso deutlich vernähmen wie den der seelischen. In der ersten Strophe fühlen wir, wie die Augen unruhig hin und her wandern, in der zweiten sehen wir, wie der Körper sich reckt und streckt und sich die beste Ruhelage sucht, und wissen um die wohlige Wärme, mit der die Sonne den Körper durchdringt, obwohl der Dichter auf all dies mit Worten gar nicht eingegangen ist. Die doppelte Empfindung, die bei uns wachgerufen wird, beruht wieder auf dem künstlerischen Geheimnis Mörikes, auf das wir ja schon so oft gestoßen sind, und dessen Gespinst im einzelnen aufzudecken ein Ding der Unmöglichkeit ist. Nur die gröberen Linien können wir mit Worten bezeichnen. Ein Teil der zweifachen Wirkung hier ist wohl darauf zurückzuführen, daß Mörike zur Schilderung der seelischen Vorgänge Bilder aus dem körperlichen Leben gebraucht: das Gemüt steht offen wie eine Sonnenblume — zeichnet nicht nur die seelische Empfangsbereitschaft, sondern gibt uns ebenso das Bild eines unter der Sonne sich wohlfühlenden Körpers; das Gemüt „dehnt“ sich —, ebenso der Leib.

Die dritte Strophe steigert das Gefühl der Ruhe, das in

der zweiten schon angebahnt wurde. Eine leise Passivität will sich des Dichters bemächtigen. Er sieht die Wolken wandern und den Fluß — ohne sich noch viel dabei zu denken. Die Wolken sind schon einmal in unser Blickfeld getreten (I, 2), damals aber als Symbol der Unruhe und inneren Bewegtheit; jetzt werden Wolken und Fluß geruhsam beschaut, und es klingt fast wie ein Gegensatz, wenn in den beiden folgenden Zeilen (2 und 3) geschildert wird, wie der Sonne goldener Kuß tief ins Geblüt dringt, der ganze Mensch also bereit ist, sich der Kraft der Sonne hinzugeben und dabei zu allem andern — Wolken, Fluß — einen ganz großen Abstand gewonnen hat. Wenn in den beiden ersten Strophen ausdrücklich nur von seelischen Vorgängen geredet wurde und das Körperliche zwar stark, aber nur als Vorgang in uns auf Grund geheimnisvoller Beziehungen zum Ausdruck kam, so wird hier an dieser Stelle von einem mehr körperlichen Vorgang geredet, bei dem wir jedoch ganz von selbst den geistigen keinen Augenblick vergessen. Tief dringt die Wärme der Sonne dem Dichter ins Geblüt, ihr Kuß gilt aber ebensosehr auch der Seele, die von ihm bezaubert, erlöst und in ein neues Reich — das des Traumes — eingeführt wird. Die Wirkung des goldenen Kusses wird sogleich spürbar, die Augen schließen sich, nur noch durch das Ohr dringt die Außenwelt in das Innere des Dichters, der jetzt auf der Schwelle zum Traum steht. Wieder müssen wir die körperlichen Vorgänge, das Schließen der Augen und das Lauschen der Ohren, als Äußerungen des ganzen Menschen, des geistigen sowohl wie des körperlichen, fassen. Der ganze Mensch ist berauscht vom Atem der Frühlingsluft und der strahlenden Wärme der Sonne und wird gleichzeitig durch deren Zauber immer mehr seiner äußeren Sinne beraubt. In der letzten Strophe wird dieser Zustand noch verdeutlicht. Wie immer im Zustand zwischen bewußtem und unbewußtem Denken, zwischen Wachen und Träumen, lösen sich Gedanken und Bilder in rascher, unzusammenhängender Folge ab — „Ich denke dies und denke das“ —, allerlei Wunschbilder tauchen auf, aber das Sehnen, das hier in ganz veränderter Form aus dem Anfang des Gedichtes herüberklingt, ist unbestimmt geworden; Wehmütiges und

Frohes geht dabei durcheinander; die Gedanken werden nicht mehr bewußt gesteuert, sondern wogen hin und her. Der Dichter befindet sich in einer andern Welt, in der er nicht mehr Herr seiner Gedanken und Bilder ist. Sein Herz „webt" die verschiedensten Fäden, er glaubt, es seien Erinnerungen, aber er kann das nicht mehr so genau sehen, denn um ihn her herrscht golden grüner Zweige Dämmerung, er ist mitten im Zauberreich des Traumes, in dem die Frühlingsfarben grün und gold vorherrschen. — Alte unnennbare Tage sind es, worüber der Dichter träumt. Wie von einer andern Welt klingen die Worte der überzähligen siebten Zeile zu uns herüber; sie sind mit schlaftrunkener Stimme gesprochen und deuten uns nur aus der Ferne das Wunderreich der Bilder und Gestalten an, in dem der Dichter jetzt weilt, und dessen Geheimnis uns immer unnennbar sein wird.

So ist das Gedicht „Im Frühling" keine Schilderung der Natur, auch nicht die Beschreibung einer Seelenstimmung, sondern eine tiefgreifende Verwandlung seelischer Art, bei der Seele, Körper und Natur untrennbar beteiligt sind. Unsere Aufgabe dem Gedicht gegenüber ist, über das bloße Wortgerippe hinauszulesen und uns — ähnlich wie bei den Geistern am Mummelsee — ganz von der Stimmung tragen zu lassen, die erst unruhig ist, dann immer ruhiger wird, und zum Schluß traumhaft verloren ausklingt.

Das Gedicht „Im Frühling" schildert, wie die Kräfte eines sonnigen Frühlingstages über die Gedanken und Stimmungen des Dichters Herr werden und ihn zuletzt über die Schwelle des Schlafes ins Traumland führen. Die Natur ist hier ganz tragende Macht, der sich der Mensch willig anvertraut. Auch in „An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang" finden wir eine enge Gemeinschaft von Mensch und Naturleben. Jedoch handelt es sich da um einen ganz anders gearteten Vorgang der Beeinflussung des Dichters durch die Natur. Die Frühlingsstimmung dort hat ihn leise die Welt um sich her vergessen lassen; der Wintermorgen hier bringt

ihm das Erlebnis höchsten Tatendrangs und das Bewußtsein gesteigerter Schaffenskraft. Beiden Gedichten gemeinsam ist die feine Empfänglichkeit, die Mörike für das Leben und die Stimmungen in der Natur beweist, die Anschmiegsamkeit, mit der er sein Inneres ganz auf das naturhafte Geschehen einzustellen vermag, und die Sicherheit, mit der er sich beide Male dem von der Natur ausgehenden Strom der Kräfte anvertraut.

Beim Einsetzen des Gedichts hat gerade die erste Begegnung des Dichters mit der noch dunkeln Frühe des Wintermorgens stattgefunden. Wie von einer Woge fühlt er sich emporgehoben, die Schwere der Nacht fällt von ihm ab, er ahnt neues Leben und fühlt sich von einem ganz neuen Blutstrom durchpulst. Zwei kleine Worte sind es wieder einmal, von denen ein gut Teil des Sinnes und der Schwere der Strophe abhängt: „auf einmal". Mit ihnen wird für uns die Verbindung zu einer beschwerten, lichtlosen Vergangenheit hergestellt, die der Dichter durchmachen mußte und aus der ihn nun die ersten Zeichen des nahenden Wintermorgens befreien. All die Worte: „flaumenleichte Zeit", „neue Welt", „sanfte Wollust" erhalten ihren vollen Sinn, ihre Belebung erst durch dieses „auf einmal", in dem die ganze Freude eines Erlösungsgefühls steckt.

Das erste Gefühl, von der leichten, noch ganz unwirklichen Macht der frühen Stunde emporgehoben zu werden, löst bei dem Dichter zunächst noch zwei staunende und in leiser Unsicherheit schwankende Fragen aus. Bei der ersten Frage fühlen wir die Unsicherheit noch ganz stark; der Dichter spürt einen inneren Vorgang, er steht an der Schwelle zu einer neuen Welt, deren Inhalt er noch nicht erfaßt hat. Bei der zweiten Frage ist das Gefühl des Dichters schon viel sicherer; eine sanfte Wollust hat ihn erfaßt, und es ist jetzt mehr das Staunen über all das Neue, das in der Frage mitschwingt. Die Steigerung zu völliger Sicherheit ist mit dem Beginn der zweiten Strophe vollendet. Das Erwartungsvolle, Unberührte, Glitzernde der Natur hat sich ganz seiner Seele mitgeteilt; wie die Natur nur darauf wartet, beim ersten Sonnenstrahl tausendfältig zu glitzern und zu sprühen, so bedarf auch seine

Seele nur des ersten Strahls, um in den mannigfachsten Bildern und Gestaltungen aufzuleuchten. Jetzt ist keine Unsicherheit, kein schwankendes Gefühl mehr vorhanden, sondern das feste Bewußtsein, einer begnadeten Stunde entgegenzugehen. Das Innere des Dichters ist ganz auf die Erwartung dessen, was kommen soll, eingestellt. Mörike hat diesen Zustand starker innerer Aufnahmebereitschaft in den scheinbaren Gegensatz gefaßt: „Zu fluten scheint mein Geist, er scheint zu ruhn.“ Hier ist wieder eine der Stellen, die an uns größte Anforderungen der Einfühlungskraft stellen. Wir dürfen den Gegensatz: ruhen — fluten gar nicht als solchen empfinden, sondern müssen das Gefühl der Erwartung, also der inneren Unrast, zugleich mit der Ruhe des Aufnahmebereiten in uns schwingen lassen. Der Geist ist noch bestrebt, sich in allerlei Gedanken zu tummeln, während er sich gleichzeitig schon ganz auf das Kommende sammelt. Es ist eine einzige große Bewegung auf die Ruhe zu, die in dieser Zeile zum Ausdruck kommen soll. Jetzt bedarf es nur noch des Zauberwortes, um die von dem Eindruck des klaren, unberührten Wintermorgens geläuterte und völlig aufnahmebereite Seele mit den Gestalten einer bunten Phantasie zu füllen.

Und ohne es recht zu merken, sind wir bereits in die Vision eingetreten, denn der Begriff des Zauberwortes gehört schon hinein. Um aber den Traum bannen zu können, müssen die Augen geschlossen und der Blick ganz ins Innere gerichtet werden, wo allein, abgeschlossen von der Außenwelt, die zarten Gebilde der Vision sichtbar werden können. Ein bunter Schwarm von Bildern und Gedanken findet sich ein, glänzend, flimmernd, im einzelnen noch gar nicht greifbar und zu scheiden, bewegt sich alles durcheinander — „Goldfarb'gen Fischlein gleich im Gartenteiche“. Alle Stimmungen und Töne des Dichterherzens fangen an zu schwingen, der ganze Schatz unermeßlichen Seelenreichtums tut sich dem Dichter in ungeschiedenem Beieinander kund, die Bilder lassen sich gar nicht einzeln greifen, sie drängen sich. Es ist die Vision eines Dichters, der all die Gestalten und Bilder, die sich vielleicht einmal einzeln durch ihn gestalten lassen werden, im voraus in ungeschiedener Fülle beieinander sieht.

Der Sinn des schaffenden Dichters bleibt jedoch nicht bei dem Glücksgefühl unermeßlichen inneren Reichtums stehen, er lenkt sich zur Ferne, gestärkt und zu jedem frommen Werke ermutigt. Der Künstler fühlt jetzt die Notwendigkeit zur Tat. Das Bewußtsein, zu ihr begnadet zu sein, läßt die Seele fliegen, so weit der Himmel reicht. Doch hier, bei der höchsten Steigerung des Lebensgefühls des Künstlers, zeigt sich der echt Mörikesche Zug: Es ist Mörike nicht möglich, einem einzigen Gefühl allein zu leben; auch jetzt, im Augenblicke höchsten Glücks, fängt die Saite der Wehmut leise zu tönen an, einer Wehmut, deren Gegenstand ganz unbestimmt bleibt, die eben nur durch den überreichen Ausbruch des Glückes entstanden ist. Diese Wehmut will den Dichter wie eine dunkle Kraft wieder in den schweren, unbeschwingten Zustand, in dem er sich vor seiner Vision befunden hatte, zurückziehen, so wie auch die Nacht sich nur zögernd von der Landschaft löst. Aber des Dichters Geist ist stark genug, sich von dem hemmenden Augenblick freizumachen und von der traumhaften Vision zur Tat zu gelangen.

Im selben Augenblick, wie als Symbol des Gelingens, blitzt der erste Sonnenstrahl auf.

7. Abschluß.

Wir haben bei der Auswahl der sechs Gedichte, die im einzelnen so ganz verschieden geartet waren, gesehen, daß sie eines gemeinsam haben: die Fülle von Empfindungen, Gedanken und Gefühlen, die über das bloße Wortgerippe hinaus in ihnen zum Ausdruck kommt. Nie bleibt Mörike nur einer Empfindung aufgeschlossen, stets weiß er mehrere Gefühlsschwingungen zu einer Einheit zusammenzufassen. Er bedient sich dabei meist ganz geringer und einfacher Hilfsmittel, die aber mit einzigartiger Sicherheit die entsprechende Saite in unserm eigenen Innenleben anklingen lassen. Wie in den Balladen, besteht auch in den sechs zuletzt ausgelegten Gedichten die lebendige Wechselwirkung zwischen Dichter, Gedicht und Hörer; immer ist auch der Hörer am Zustandekommen der Gesamtwirkung

beteiligt; immer versteht es Mörike, uns in den künstlerischen Vorgang hineinzuziehen; nie rauscht bloß ein Schwall wohlklingender Worte an unserm Ohr vorbei, ohne uns irgendwie innerlich zu erfassen.

In den Balladen trat die äußere Handlung vor der inneren Bewegung, die sie durchzog, zurück. Bei den andern Gedichten ist, ihrer ganzen Art nach, von einer äußeren Handlung kaum noch zu sprechen. Um so erstaunlicher ist es, wie auch hier Mörike alles, was er zu schildern unternimmt, in Bewegung und Geschehen aufgelöst hat. Nie zeigt er, wie etwas ist, sondern stets, wie etwas geworden ist oder wie etwas vor unsern Augen entsteht. Selbst da, wo ein Bild beschrieben werden soll, löst Mörike alle Schilderung in Bewegung auf, indem er uns langsam an den Mittelpunkt des Bildes heranführt und sich eine Stimmung aus der andern entwickeln läßt, so daß wir zum Schluß den Eindruck haben, einen Weg gegangen zu sein, und nicht etwa nur, uns von einem festen Standpunkt aus einer Betrachtung hingegeben zu haben.

In keinem der besprochenen Gedichte vermissen wir die innere Bewegung und die steten Schwingungen der Stimmung; immer wird ein großer Kreis von Gefühlsmöglichkeiten erfaßt; stets bilden die Worte nur ein Gerippe, das durch unser Mitempfinden und durch unser Teilhaben am künstlerischen Vorgang ausgefüllt werden muß. Mit diesen Beobachtungen, die zuerst an den Balladen gemacht und dann auf weitere Gedichte Mörikes ausgedehnt wurden, scheint mir ein Teil der künstlerischen Schaffensweise Mörikes erfaßt zu sein.

Literaturangabe.

„Eduard Mörikes Werke", herausgegeben von H. Mayne, Leipzig und Wien 1914, Bd. 1.

„Eduard Mörikes Briefe", ausgewählt und herausgegeben von K. Fischer und R. Krauß, Berlin 1904.

H. Mayne: „Eduard Mörike", 3. und 4. Aufl., Stuttgart und Berlin 1927.

K. Fischer: „Eduard Mörikes Leben und Werke", Berlin 1901.

K. Fischer: „Eduard Mörikes künstlerisches Schaffen und dichterische Schöpfungen", Berlin 1903.

Börries, Frhr. v. Münchhausen: „Meisterballaden", Stuttgart, Berlin und Leipzig 1923.

„Deutsche Balladen", herausgegeben von Walther Hofstaetter, 4. Aufl., Leipzig und Berlin 1930.

Merker-Stammler: „Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte", Bd. IV, 1931, Artikel: „Kunstballade".

P. L. Kämpchen: „Die numinose Ballade", Versuch einer Typologie der Ballade, Bonn 1930.

Lebenslauf.

Als Sohn des Oberstabsveterinärs Dr. Max Jacob wurde ich am 10. Februar 1910 in Darmstadt geboren. Ich besuchte dort das Ludwig-Georgs-Gymnasium und von der Quarta ab das Realgymnasium.

Nach abgelegter Reifeprüfung studierte ich zwei Semester lang Rechtswissenschaft in Freiburg i. Br. und Gießen, darauf Deutsch, Geschichte, Englisch und Volkskunde in Gießen, Berlin und Frankfurt am Main.

Herr Professor Dr. Franz Schultz gab die Anregung zu vorliegender Arbeit, für deren Förderung ich ihm vielen Dank schulde.

Kurt Jacob.